

# LOS CRIADOS DE DON JUAN /

Jorge Kattán Zablah

En este trabajo trataré de exponer las características principales del criado en cuatro dramas que sobresalen en la literatura donjuanesca: *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, *Le Festin de Pierre* (1665) de Molière, *The Libertine* (1676) de Thomas Shadwell y *Don Giovanni* (1787) de Lorenzo da Ponte y Amadeo Mozart. Al mismo tiempo, presentaré una comparación de los criados de las últimas tres obras mencionadas—Sganarelle, Jacomo y Leporello—con Catalinón, el criado en el drama de Tirso.

\* \* \*

I Catalinón no se limita solamente a ser 'el gracioso' de *El burlador de Sevilla*, sirviendo de contrapunto a los actos de su amo, sino que tiene, además, un papel decisivo: impedir que Don Juan se precipite hacia su perdición.

Como expresa Abrams:

*There can be little doubt that Catalinón's dramatic function is to attempt the salvation of Don Juan by causing him to turn from his life of sin and repent while there is still time. 2*

No obstante que la palabra 'catalinón' significa cobarde,<sup>3</sup> su cobardía aparece un tanto atenuada cuando va ligada a esa tarea sincera de rescatar a su amo:

*¿Qué dices?  
Mira lo que has hecho, y mira  
que hasta la muerte, señor,  
es corta la mayor vida,  
y que hay tras la muerte infierno.  
(Jor. III, 177-181)*

Así, aunque en repetidas ocasiones Don Juan emplea dicho término como sinónimo de cobarde al dirigirse a su criado, esto normalmente ocurre cuando Catalinón le echa en cara que va por mal camino:

Catalinón. *Los que fingís y engañáis  
las mujeres de esa suerte  
lo pagaréis con la muerte.*  
D. Juan. *¿Qué largo me lo fiáis!  
Catalinón con razón  
te llaman. (Jor. I, 901-906)*

A lo cual responde el criado que, si le llama Catalinón—co-

barde—únicamente por no solidarizarse con él en lo que se refiere a engañar mujeres, acepta ese sobrenombre (Jor. I, 907-908). De modo que la cobardía de Catalinón, por el hecho de manifestarse generalmente como una negativa a seguir los planes delictuosos de su amo, resulta menos acentuada ante nuestros ojos. Esta cobardía disminuye aún más cuando el mismo criado trata de disiparla diciéndole a su amo :

*Aunque soy Catalinón,  
soy, señor, hombre de bien;  
que no se dijo por mí:  
que sabes que aquese nombre  
me asienta al revés a mí.  
(Jor. I, 879-884).*

Pero más adelante, en la escena en que hace su aparición el fantasma de Don Gonzalo, Catalinón se contradice a sí mismo y afirma su cobardía cuando le habla a su amo en estos términos :

*Señor, si sabes  
que soy un Catalinón . . .  
(Jor. III, 510-511)*

Estos rasgos contradictorios son frecuentes en los 'graciosos' del Teatro del Siglo de Oro español ya que su función depende básicamente del personaje principal y, muchas veces, el papel del 'gracioso', al querer subrayar los actos de aquél, resulta incongruente. Algo de esto es lo que le ocurre a Catalinón.

No creo que la intención de Tirso haya sido simbolizar en Catalinón la conciencia de Don Juan, cosa que posiblemente sería aceptable si la obra hubiera sido escrita en tiempos más modernos. Tal afirmación sería ir demasiado lejos e ignorar que Tirso es solamente un principiante cuando escribe *El burlador*. Durante esa época Tirso está totalmente bajo la influencia de Lope, quien considera la acción como lo más importante del drama y no el aspecto psicológico. Esta huella de Lope es tan fuerte que Menéndez Pelayo se atreve a decir que:

*Si El burlador hubiera llegado a nosotros anónimo,  
todo el mundo sin vacilar hubiera dicho que era  
una comedia de Lope, de las escritas más de prisas.  
4.*

Por esta razón estoy de acuerdo con Abrams al opinar que:

*In analyzing Catalinón's theological relationship to Don Juan, the former may be considered nor as the "double" of Don Juan nor his "voice of conscience", as Rank would have it, but as a distinct personality in his own right, possible Tirso himself . . .*<sup>5</sup>.

Wade<sup>6</sup> cree ver en el criado ciertos rasgos de homosexualidad. Para llegar a esta conclusión, el autor se basa en los siguientes pasajes :

Catalinón. *Digo que de aquí adelante  
lo que me mandas haré,  
y a tu lado forzaré  
un tigre y un elefante.  
Guárdese de mí un prior.  
que si me mandas que calle  
y le fuerce, he de forzalle  
sin replicar, mi señor.*

D. Juan. *Calla, que viene el marqués.*

Catalinón. *Pues, ¿ha de ser él forzado?  
(Jor. II, 330-339)*

Catalinón. *Fuerza al turco, fuerza al scita,  
al persa y al garamante,  
al gallego, al troglodita,  
al alemán y al japon,  
al sastre con la agujita  
de oro en la mano, imitando  
con tino a la blanca niña  
(Jor. III, 186-192).*

Estos disparates del criado no pueden ser interpretados al pie de la letra. Basta pensar en la seriedad del hilo teológico del drama para desechar las ideas de Wade. Por otra parte, ambos pasajes tienen lugar inmediatamente después que Catalinón ha visto que su amo está indignadísimo con él y con estos versos irreverentes trata de calmarlo, sin detenerse a pensar en el contenido que encierran las obscenidades que está profiriendo. Además, desde el punto de vista de la acción dramática, estas dos intervenciones del criado producen una especie de anticlimax, haciendo que la tensión disminuya para que luego vuelva a subir.

\* \* \*

El nombre de Tirso de Molina, como autor de *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, fue quedando en la oscuridad debido a las alteraciones sucesivas de la obra.

Como Nápoles era territorio español desde 1435, era lógico que muchas de esas imitaciones se representaran allí.<sup>8</sup> Pero *El burlador* no se detiene en Nápoles y continúa su largo viaje, aunque no se sabe exactamente cómo trasciende el suelo español ni cuándo.<sup>9</sup> Lo cierto es que aún se conserva un *Burlador*, el más antiguo en Italia: *Il convitato di pietra*, opera esemplare del signor Jacinto Andres Cicogni-

ni.<sup>10</sup> Su fecha exacta se ignora, pero Gendarme de Bévotte<sup>11</sup> sostiene que es anterior a 1650. La obra sigue estrictamente las aventuras de Don Juan como en *El burlador* de Tirso, con pequeñas modificaciones, y el autor se satisface con agregar dos nuevas escenas. También contamos con el título de otro *Convitato* escrito por Onofrio Giliberto, pero la obra ha desaparecido.

Ya en la obra de Cicognini puede observarse que la función cómica del criado—Passarino—empieza a tener mayores proporciones. La *Commedia dell'arte* utilizó las obras de Cicognini y de Giliberto, transformando el tema en una 'arlechinata', donde el papel de Don Juan llega a ser insignificante mientras que el del criado asume una relevancia desmesurada:

*Nello scenario noto, derivato direttamente dal  
drama sul Convitato, l'elemento comico, burlesco, prevale. Al grandioso si è sostituito il  
ridicolo. L'idea religiosa è sparita; l'azione  
è ridotta, semplificata in gran parte. Arlecchino è personaggio più importante di Don Giovanni.*<sup>12</sup>

El proceso de rehabilitación de Don Juan se inicia cuando los autores franceses Dorimon y Villiers escriben sus respectivas versiones donjuanescas en verso, basadas en las obras de Giliberto, de Cicognini y en el 'Refacimento' italiano. Ambas llevan el mismo nombre: *Le festin de Pierre* ou *Le fils criminel*. La de Dorimon fue representada en 1658 y la de Villiers en 1659. Aunque tanto el uno como el otro son considerados poetas de mala calidad,<sup>13</sup> hay que reconocerles el mérito de haber rescatado al héroe de la desgracia en que había caído y de darle mayor seriedad al tema. Pero quizá la mayor importancia de estas obras radica en haber servido de fuentes a *Le festin de Pierre* de Molière, drama del que me ocuparé a continuación.

\* \* \*

II.— Sganarelle, en la obra de Molière.<sup>14</sup>

Tirso de Molina creó un nombre nuevo para el papel de criado: Catalinón; Molière, en cambio, no se dio esa molestia sino que utilizó el nombre de Sganarelle que había aparecido en otras de sus comedias. Sganarelle se encontraba ya en las siguientes obras: *Le cocu imaginaire ou Sganarelle* (1660), *L'école des maris* (1661) y *Le mariage forcé* (1664). Sganarelle tiene en todas ellas una participación de carácter cómico. Tan importante es su papel que Molière no vaciló en actuar como Sganarelle en las primeras representaciones de cada una de ellas. Toda la vena cómica acumulada en este personaje es puesta al servicio de *Le festin de Pierre* (1665). Después de esta obra, Sganarelle aparece en *L'amour médecin* (1665) y en *Médecin malgré lui* (1666).

El paso de Don Juan por Italia trae, como consecuencia principal, la pérdida de la grandeza teológica del

asunto y esto se ve reflejado en el carácter de la religiosidad de Sganarelle. Veamos algunas de las admoniciones que le hace a su amo: “. . . les libertins ne font jamais une bonne fin.” Acto I, Esc. II); “. . . que le ciel punit tôt ou tard les impies . . . ” (Acto I, Esc. II); “A peine sommes-nous échappés d’un péril de mort, qu’au lieu de rendre grâce au ciel de la pitié qu’il a daigné prendre de nous, vous travaillez tout de nouveau à attirer sa colère par vos fantaisies accoutumées . . . ” (Acto II, Esc. II); “Je voudrais bien vous demander qui a fait ces arbres-là, ces rochers, cette terre, et ce ciel que voilà làhaut; et si tout cela c’est bâti de lui-même . . . ” (Acto III, Esc. I); y, en los momentos postreros de Don Juan, le suplica a éste que se arrepienta (Acto V, Esc. V). Todos estos pasajes nos traen a la mente la función teológica de Catalinón, ya que Sganarelle aparenta tener un interés real en la salvación de su amo. Pero resulta que una vez muerto éste, le importa un comino la trágica suerte que ha corrido y lo único que lamenta es el haberse quedado sin su paga:

*Ah! mes gages! mes gages! Voilà, par sa mort, un chacun satisfait. Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles deshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content; il n’y a que moi seul de malheureux. Mes gages, mes gages, mes gages! (Acto V, Esc. VII).*

Además, resulta sorprendente que, en la escena escandalosa en que Don Juan le dice al mendigo que únicamente le dará limosna si blasfema, Sganarelle se pone de parte de su amo instando a aquél a que incurra en tal profanación. “*Va, va, jure un peu; il n’y a pas de mal.*” (Acto III, Esc. II).

Estas contradicciones revelan que la supuesta religiosidad de Sganarelle no es tan sincera como parecía y que sólo funciona como adorno verbal, como simple retoricismo en la obra de Molière. Pero precisamente este carácter contradictorio lo hace atractivo ante nuestros ojos, pues lejos de ser un personaje monolítico se presenta bastante complejo.

Sus ambigüedades también saltan a la vista en otros aspectos. Aparece muy humano, muy piadoso, al sentir lástima por Elvira al ser humillada por su amo (Acto I, Esc. III y Acto IV, Esc. IX), al apoyar moralmente a Pierrot cuando está siendo escarnecido por Don Juan (Acto II, Esc. III) y al desolidarizarse con éste, exhortando a las campesinas, Charlotte y Mathurine, a que no se dejen seducir por él (Acto II, Esc. VI). Pero, por otro lado, hay un pasaje en que se nos manifiesta con el mismo grado de maldad que su amo: le ayuda a éste a deshacerse de su acreedor, M. Dimanche, para que no le cobre la deuda; pero al final de la escena vemos que también Sganarelle es un tramposo ya que le debe dinero a M. Dimanche y no quiere pagarle (Acto IV, Esc. III).

Mientras que Tirso minimiza un tanto la cobardía de Catalinón. Molière hace de su Sganarelle un cobarde por

donde se le mire. Así, al final de la Escena II del Acto III, cuando Don Juan se apresta a defender a Don Carlos—hermano de Doña Elvira—del ataque de unos bandidos, Sganarelle no vacila en huir. Más tarde, Don Juan lo amonesta por su cobardía: “*Comment! coquin, tu fuis quand on m’attaque!*” También lo vemos tartamudear en el momento en que la estatua acepta la invitación a cenar (Acto III, Escena VI); y, cuando el fantasma se hace presente para cumplir su palabra, el criado grita: “*Ah! pauvre Sganarelle, où te cheras-tu?*” (Acto IV, Escena XI).

A Sganarelle, aun con todas sus contradicciones y su cobardía limitada, lo vemos como un personaje relativamente cuerdo, excepto en una escena en que aparece hablando en ‘berlina’, como se decía en el siglo XVII al referirse a quienes se expresaban sin hilación ninguna:

*. . . comme dif fort bien cet auteur que je ne connais pas, l’homme est, en ce monde, ainsi que l’oiseau sur la branche; la branche est attachée à l’arbre; suit de bons préceptes; les bons préceptes valent mieux que les belles paroles; les belles paroles se trouvent à la cour; à la cour sont les courtisans; les courtisans . . . et, par conséquent vous serez damné à tous les diables. (Acto V, Escena II)*

Creo que este pasaje excepcional no es más que el elemento cómico llevado a su máxima exageración y que, como casi todas las intervenciones cómicas del criado, sirven para suavizar ante el espectador la crueldad de Don Juan y para disminuir la tensión dramática.

\* \* \*

### III.— Jacomo, en la obra de Shadwell. 15

Catalinón estaba interesado en la salvación de su amo; Sganarelle parecía estarlo, pero no lo estaba; Jacomo, en cambio, muestra descaradamente que dicha salvación le tiene sin cuidado y que sólo le preocupa su ‘reputación’ y no caer en manos de la justicia por culpa de su amo.

Por lo que a su reputación se refiere, lo vemos diciéndole a su amo: “*For my part, I cannot but be troubled that I shall lose my Honour by you; for people will be apt to say, Like Master, Like Man*” (Acto I, Esc. I).

Pero más le horroriza la idea de tener que vérselas

Pero más le horroriza la idea de tener que vérselas con las autoridades porque sabe que los delitos de su amo son tan graves, que él, como cómplice aunque de mala gana, por lo menos será ahorcado o decapitado: “*I fear I shall be hang’d in your company*” (Acto I, Esc. I). Esta misma idea la va repitiendo a lo largo de toda la obra (Acto I, Esc. II; Acto II, Esc. I; Acto III, Esc. III; Acto IV, Esc. I; Acto IV, Esc. II). La cobardía, que se expresa a través de la obsesión egoísta de no ser arrastrado a la horca por los actos

de su amo, es la nota que más se destaca al tratar de caracterizar a este criado.

La cobardía de Jacomo también se manifiesta en otros pasajes de distinta índole: en una pelea con la policía intenta huir (Acto I, Esc. II); aparece presa de pavor en el episodio del naufragio (Acto III, I); se acoquina cuando la estatua acepta la invitación a cenar (Acto IV, Esc. III); teme quedarse solo en la oscuridad (Acto V, Esc. I); y lo vemos aterrorizado al acudir el 'Gobernador' a la invitación (Acto V, Esc. II).

Desde el punto de vista de la mecánica de la obra, esta cobardía desmesurada —que empequeñece a la de Sganarelle y, evidentemente, a la de Catalinón— era necesaria para subrayar la exagerada temeridad de Don Juan.

Jacomo expresa insistentemente su deseo de abandonar a su amo, pero nunca llega a realizar su propósito por el terror que le inspira su amo: "*O how I tremble at this Tyrant's rage*" (Acto I, Esc. I); "*I dare not leave him . . .*" (Acto II, Esc. I); y en el Acto III, Esc. III:

Jacomo. *Sir, I am no more your servant . . .*

D. Juan. *. . . you are a necessary Rogue . . .*

Jacomo. *. . . I must be gone . . .*

D. Juan. *. . . I will rip you from the Navel to the Chin.*

Ante semejante amenaza el criado rápidamente desiste de su empeño.

Finalmente, hay otro rasgo de este criado que conviene destacar. Lo vimos preocupado de su 'reputación', pero, por otro lado, él mismo dice que no le importa cometer las más grandes atrocidades en 'privado'. Cuando Leonora, que ha llegado persiguiendo a Don Juan, se encuentra con Jacomo, éste le dice que su amo la ha abandonado para siempre. Leonora se desmaya y Jacomo nos revela sus sucios pensamientos :

*. . . Ha! the place is private - if I should make use of a Natural Receipt to refresh her, and bring her to life again, 'twould be a great pleasure to me, and no trouble to her. Hum! 'tis very private, and I dare sin in private.* (Acto I, Esc. I).

\* \* \*

#### IV.— Leporello, en la obra de da Ponte-Mozart.<sup>16</sup>

Leporello odia vivir con su amo y desde la apertura de la obra lanza su grito de protesta: "*Notte e giorno faticar, per chi nulla sa gran dir; piova e vento soportar, mangiar male e mal dormir! Voglio far il gentiluomo, e non voglio più servir*" (Acto I, Esc. I). Leporello vuelve más tarde a su deseo de abandonar a Don Giovanni (Acto I, Esc. III). Al comienzo del acto II el criado parece haber

tomado la firme decisión de separarse de él, pero su amo lo soborna con unas cuantas monedas para que cambie de idea.

Leporello le hace ver a Don Giovanni la vida descañada que está llevando (Acto I, Esc. II), pero la intención no es la misma que la de Catalinón en *El burlador de Sevilla*. Este quiere salvar teológicamente a Don Juan; a Leporello, en cambio, el problema de la salvación de su amo no le preocupa en lo más mínimo; si quiere que él cambie de vida es sólo porque no quiere tener nada que ver con la justicia. Lo que a Leporello le interesa es comer, dormir y gozar como un 'gentiluomo'. Por esto no nos asombra que después de la muerte de Don Giovanni lo único que tiene en mente es ir a la próxima posada para encontrar un nuevo amo. (Epílogo).

Leporello es muy afortunado con las mujeres. Por ejemplo, para seducir a la criada de Donna Elvira, Don Giovanni se pone la ropa de su criado "*. . . per aguzzarle meglio l'appetito*" (*a la criada*) (Acto II, Esc. I); con lo cual entreveamos el atractivo sexual de Leporello. Si Don Juan no tiene éxito es únicamente porque los campesinos, que lo buscan para matarlo, lo interrumpen en ese crucial momento. Por la inversa, en la misma escena el criado se pone la ropa de Don Giovanni para distraer a Donna Elvira y ésta no nota la diferencia. Esto revela que el cuerpo de Leporello corresponde al de un hombre bien constituido. En otra oportunidad, Don Giovanni le dice que una mujer muy hermosa ("*bella giovin galante*") le habló en la calle porque lo confundió con él (Acto II, Esc. IV) y luego, para identificar a la joven, agrega Don Giovanni: "*. . . allor m'accorsi ch'era qualche tua bella*".

Todo lo anterior no obsta a que Leporello refleje rasgos de cobardía, que han sido tan característicos de todos los criados que hemos analizado anteriormente. Se aterroriza cuando se entera de que su amo le ha dado muerte al Comendador (Acto I, Esc. I); en igual situación lo vemos al encontrarse con la estatua y al aceptar ésta la invitación a cenar: "*Io sentomi gelar . . .*", "*Mover mi posso appena . . .*" (Acto II, Esc. IV). Cuando el fantasma concurre a la invitación termina escondiéndose debajo de la mesa (Acto II, Esc. VI).

Hay un pasaje en el que el criado revela un cierto grado de maldad. Cuando Elvira, dama a quien Don Giovanni ha seducido bajo falsa promesa de matrimonio, llega desde Burgos en busca de su 'esposo', Leporello la trata despiadadamente al hacerle ver que ha sido vilmente engañada:

*Eh, consolatevi! non siete voi, non foste, e non sarete nè la prima, nè l'ultima; guardate, questo non picciol libro è tutto pieno dei nomi di sue belle . . . In Italia sei cento e quaranta; in Almagna due cento e trent'una, cento in Francia, in Turchia novant'una; ma in Ispagna, ma in Ispagna son già mille e tre!* (Acto I, Esc. II).

Claro está que lo que hay de maldad aquí se atenúa un tanto debido a la intención manifiestamente cómica del pasaje.

\* \* \*

En suma, Catalinón tiene la función de impedir que Don Juan se precipite hacia su condenación y la de todo 'gracioso': servir de contrapunto a los actos del personaje principal. Sganarelle, Jacomo y Leporello, en cambio, sólo tienen esta última función.

No hay duda de que los cuatro criados son cobardes, pero la cobardía de Catalinón se mengua un poco cuando aparece como una negativa a seguir a Don Juan en sus actos delictuosos.

Y, finalmente, Sganarelle (Acto III, Esc. II y Acto IV, Esc. III), Jacomo (Acto I, Esc. I) y Leporello (Acto I, Esc. II) reflejan un cierto grado de maldad que no tiene Catalinón.

\* \* \*

El criado, que tanta importancia tiene en la primera generación de donjuanes, se ve considerablemente disminuido a partir del momento en que E. T. A. Hoffmann vislumbra al Don Juan romántico. Hoffmann escribe su célebre 'cuento fantástico', titulado *Don Juan*, en 1814 y en él se preocupa principalmente de Don Giovanni y de Donna Anna, dejando al criado un poco marginado. Es verdad que lo menciona cinco veces, pero en todas ellas en forma muy tangencial. Quizá la única nota que puede tener relativa importancia es la siguiente :

*Long et fluet, couvert d'une veste rayée de rouge et de blanc, d'un petit manteau gris, d'un chapeau blanc à plumes rouges, Léoporello arpente la plancher; les traits de son visage offrent un singulier mélange de bonhomie, de finesse, d'ironie et de jovialité . . .* 17

El interés de este pasaje radica en que por primera vez nos encontramos con ciertos rasgos externos del criado y en que, también por primera vez, se nos da explícitamente una serie de características internas del mismo.

La influencia de este autor alemán es tan acentuada en casi todos los dramaturgos que con posterioridad tratan el tema de Don Juan, que el criado se ve relegado a un papel mezquino o simplemente desaparece.

## NOTAS :

1. En este trabajo utilizaré el texto de "El burlador de Sevilla"

que aparece en **Tirso de Molina: Comedias** (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), Vol. I.

2. Fred Abrams, "Catalinón in *The Burlador of Sevilla*: is he Tirso de Molina?," *Hispania*, September (1967), 472.
3. Américo Castro dice en una nota al texto de Tirso: "Catalinón, de Catalina; cf. Maricón, de Marica. En andaluz vulgar, catalina, es el 'escremento que se halla en la calle'; catalinón sería algo como 'cagón, cobarde'. Op. cit., 181.
4. Marcelino Menéndez Pelayo, **Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Obras Completas** (Santander: Aldus, 1941), Vol. III, 80.
5. Abrams, Op. cit., 473.
6. Gerald E. Wade, "El Burlador de Sevilla: Some annotations", *Hispania*, December (1964), 752.
7. Al respecto, Marcelino Menéndez Pelayo expresa: "Tirso se va borrando cada vez más de una en otra imitación y sólo subsisten dos cosas comunes a todas ellas: el germen del carácter del héroe, que cada cual desarrolla a su modo, y la parte fantástica, el convite a la estatua, cuyos orígenes están en la tradición y en la poesía popular", Op. cit., Vol. III, 20.
8. Benedetto Croce nos da noticia de que la compañía de Roque de Figueroa, que había estrenado *El burlador* en España, se encontraba en Nápoles entre 1636 y 1637. *Aneddoti di varia letteratura* (Bari: Bius. Laterza & Figli, 1953). Vol. II, 126-127.
9. Con relación a este punto, Georges Gendarme de Bévotte nos dice: "*Le Burlador* passa de bonne heure en Italie. Nous ignorons comment il y fut importé. Ce fut sans doute par quelqu'une de ces nombreuses imitations ou traductions de pièces espagnoles dont s'alimentait, au commencement du XVII siècle, la scène italienne." *La légende de Don Juan* (Paris: Librairie Hachette, 1911), 55.
10. Croce ha tratado de demostrar que Cicognini no es el verdadero autor de dicha obra. Op. cit., 126-129.
11. Bévotte, Op. cit., 56.
12. Arturo Farinelli, *Don Giovanni* (Milano: Fratelli Bocca, 1946), 80.
13. Dice Farinelli: " . . . di poesia era profano l'uno quanto l'altro. Sono mestieranti, che accozzano scene a scene, per soddisfare i bisogni del teatro e la bizzarra e matta voglia del pubblico". *Ibid.*, 88-89.
14. Utilizaré el texto de "*Festin de Pierre*" que aparece en *Oeuvres Complètes de Molière* (Paris: Librairie Garnier Frères, 1904), Vol. II.
15. Utilizaré el texto de "*The Libertine*" que aparece en *The Theatre of Don Juan* de Oscar Mandel (Lincoln: University of Nebraska Press, 1963),
16. Utilizaré el texto de *Don Giovanni* (New York: Dover Publications, Inc., 1964).
17. E. T. A. Hoffmann, "Don Juan" en *Contes Fantastiques* (Paris: Librairie Garnier Frères, 1944), 201-202.